

Portada de la Casa Gralla, litografía de Francisco Xavier Parcerisa

LA CASA GRALLA Y LOS PATIOS TRASLADADOS

José Miguel Merino de Cáceres



LA RECUPERACIÓN DEL EXTRAORDINARIO PATIO de la Casa Gralla nos pone en contacto con una particular faceta, dentro de la reutilización de edificios históricos y singulares, cuya práctica ha estado de antiguo marcada por la polémica y que tan solo en muy contadas ocasiones ha merecido el beneplácito de los amantes del arte y entendidos. Nos referimos al viejo y controvertido tema de los traslados monumentales, algo que se ha venido realizando con cierta frecuencia a lo largo de la Historia, aun cuando en la mayor parte de los casos las razones esgrimidas para su ejecución no llegasen a alcanzar el mínimo grado de justificación exigible. Así, la mayoría de los traslados ha sido consecuencia del expolio artístico y debe incluirse dentro del denominado *elginismo*, entendiendo como tal el conjunto de operaciones especulativas sobre edificios históricos con desmembramiento de los mismos, una suerte de destrucción del patrimonio monumental al que, en otras ocasiones, hemos dedicado nuestra atención y cuyo total esclarecimiento dista aún bastante de poderse considerar

concluido¹; por desgracia, de la actividad debemos entender otro tanto. Tan solo en contadas ocasiones los traslados han venido impuestos por razones poderosas, razones de interés público diríamos, como último recurso para el salvamento de estas estructuras. Quizás dentro de este apartado, con marcada benevolencia, deberíamos incluir los no pocos realizados en el presente siglo en Barcelona, a los que en páginas contiguas se refiere el profesor Navascués, y en los que los resultados finales son en su mayoría ciertamente preocupantes.

En efecto, podemos asegurar que, en todos los casos de traslados, aun tratándose de reconstrucciones estrictas, es tangible en el producto final una pérdida global de valores de diversa índole con relación al original. Dentro de ellos debemos mencionar en primer lugar y como más destacada la pérdida del ambiente del edificio, tanto el íntimo y propio como el de su entorno; en segundo lugar la de los de carácter específico o sustanciales del monumento, algo difícil de calibrar, pero que se pone en evidencia luego, en la mayoría de los casos, en una imposibilidad técnica por su recuperación en la reconstrucción; en tercer lugar debemos hacer mención a la generalizada desaparición de elementos accesorios y de acompañamiento, aquellos que, por diversas razones, a veces difíciles de comprender, se quedaron por el camino. Así,

1.— *Elginismo*: desmembramiento o destrucción de edificios históricos con traslado de sus partes a otros lugares. El nombre alude a sir Thomas Bruce, VII Conde de Elgin, en relación con el expolio y traslado a Inglaterra de los mármoles del Partenón y de otros edificios de Atenas, lo que constituye un primerizo y claro exponente de este tipo de operaciones artístico-mercantiles.

— J. M. Merino de Cáceres, «El *elginismo* en España. Algunos datos sobre el expolio de nuestro patrimonio monumental», *Revista de Extremadura*, n.º. 2, Mayo-Agosto 1990, pp. 39-70.

en el caso de los traslados de patios, a algunos de los cuales luego nos referiremos, ha sido frecuente la pérdida de las escaleras, sin que aparentemente exista justificación lógica para ello, máxime cuando en la mayoría de las ocasiones hemos de suponer que se trataba de elementos de notable valor arquitectónico.

Los traslados de monumentos se han venido practicando de antiguo, seguramente desde que existe la arquitectura y casi siempre motivados por la codicia, al igual que en buena parte de las simples destrucciones arquitectónicas, en un afán por conseguir manifestaciones de una cultura que no se posee. Quizás los primeros ejemplos de cierto carácter habría que buscarlos en el traslado de los numerosos obeliscos y otras piezas singulares llevados a cabo, desde Egipto a Roma, por los emperadores romanos. Sin duda alguna los países que más han padecido esta particular forma de expolio artístico han sido Persia, Egipto y Grecia, si bien no hay que olvidar a otros del sur de Europa, entre los que se encuentra el nuestro y, muy principalmente, Italia. El volumen de lo perdido por España víctima del *elginismo* es ciertamente notable y dentro del mismo ocupa un muy principal lugar el conjunto de techos y artesonados, contándose por centenares los que se encuentran repartidos por diversos países europeos y americanos; tan solo en el primer tercio de este siglo debió salir para los Estados Unidos de Norteamérica un número no inferior a los doscientos, según los datos que hemos recabado, si bien de poco más de cincuenta podemos dar noticia cierta de su paradero. Cabe destacar cómo solamente dos personajes, Addison Cairns Mizner y William Randolph Hearst, adquirieron la mitad de esas piezas: Mizner debió de comprar un número de techos no inferior a treinta, en tanto que Hearst llegó a

contar en su colección con ochenta y tres de procedencia española, de un total de ciento cuarenta.

CLAUSTROS Y PATIOS VIAJEROS

Tras de los de los techos y artesonados, han sido los patios y los claustros los elementos arquitectónicos que mayor protagonismo han alcanzado en la larga nómina de piezas trasladadas, debido indudablemente a la fácil adaptabilidad que presentan para su inclusión en otra edificación, así como a sus grandes posibilidades de reutilización, muy principalmente como espacio ordenador o contenedor expositivo. Son numerosos los museos, principalmente americanos, que cuentan con algún patio, casi siempre expoliado del Viejo Continente, constituyendo en la mayor parte de los casos el elemento central del conjunto, alrededor del cual se organizan las salas de exposición. Mencionemos al respecto el edificio del museo de Isabella Stewart Gardner, en Boston, en el que fachadas de palacios venecianos se organizan según un rectángulo, configurando el llamado Fenway Court, patio ordenador de este conjunto museístico que fue abierto al público en 1903². En 1928 el Philadelphia Museum of Art instalaba en su sede el claustro procedente de la abadía francesa de Saint-Genis-

2.— La mayor parte de las piezas proceden del Palazzo Franchetti-Cavalli, de Venecia, compradas por John Lowell Gardner, pero también de otros muchos palacios de la misma ciudad adquiridas más tarde por su viuda. El arquitecto fue Willard T. Sears, según un proyecto de 1898 y las obras se prolongaron hasta la muerte de Isabella Gardner en 1924; el museo se abrió al público en enero de 1903. Ver George L. Stout, *Treasures from the Isabella Stewart Gardner Museum*, Nueva York, 1929; Mahonri Sharp Young, *The Golden Eye*, Nueva York, 1983, pp. 6-11, 17-19.

des-Fountaines³. En 1933 el Toledo Museum de Ohio instalaba a su vez en su edificio un demencial claustro compuesto de elementos varios de distinta procedencia, con capiteles de las abadías de Saint-Pons-de-Thomièrre (mediados del siglo XII y principios del XIII), de Saint-Miquel-de-Cuixà (finales del siglo XII) y de Notre Dame-de-Pontaut (finales del siglo XIV)⁴. Caso parecido es el del Cleveland Museum of Art, también en el estado de Ohio, que en 1930 organizó una suerte de patio con catorce capiteles procedentes del nártex de la colegiata de Saint-Melanie-de-Preuvilly-sur-Claise, algo realmente disparatado y que ninguna relación guarda con la disposición original⁵. Mención aparte, por su procedencia hispana, merece el patio del Castillo de Vélez Blanco, de Almería, hoy instalado en el Metropolitan Museum de Nueva York y al que nos referiremos más adelante. En ocasiones, ante la falta de piezas originales, los museos hubieron de contentarse con instalar una réplica, como es el caso de la copia del patio del Palacio Balbi de Génova, organizando la Walters Arts Gallery de Baltimore; o el del edificio antiguo del Fogg Museum de Cambridge, en Massachusetts, configurado alrededor de una particular versión a escala de 15 a 17 del patio renacentista sangallesco de la Casa del Canónigo de San Biaggio in Montepulciano, realizado en 1927 por el arquitecto C. Shepley y abierto al público al año siguiente⁶. De todas formas el caso más señalado de museos en torno a un patio

3.— Francis Henry Taylor, «Two great works of Romanesque Art», *The Pennsylvania Museum Bulletin*, n.º. 123 (1928), pp. 3-11.

4.— R. Weimberger, «The Cloister», *Toledo Museum News* (1979), pp. 53-72.

5.— William M. Millikin, «Romanesque Capitals», *Bulletin of the Cleveland Museum of Art* (Abril 1930), pp. 59-63.

6.— En el Fogg Museum se conservan dos monumentales capiteles procedentes de la abadía palentina de Labanza y otro del claustro del monasterio de Santa María de Aguilar de Campoo.

es, sin duda, el del llamado The Cloisters Museum, filial de arte medieval del Metropolitan Museum de Nueva York y al cual también dedicaremos una cierta atención enseguida. Veamos así algunos de los traslados referentes a estructuras claustrales españolas, los que mayor singularidad presentan, reseñando las circunstancias en que los mismos tuvieron lugar.

EL CLAUSTRO DE LA CATEDRAL DE SEGOVIA

Fue el maestro bretón Juan Guas el autor del claustro de la catedral de Segovia, cuyo traslado constituiría el primer caso de la larga serie de traslados de patios que habría de tener lugar en nuestro solar hispánico. El claustro segoviano, singular pieza del gótico hispano-flamenco, se levantó originalmente contiguo a la vieja catedral románica de Santa María, frontera al Alcázar, viniendo a ocupar aproximadamente el solar en el que hoy día se levanta la Casa de la Química, antiguo laboratorio y gabinete de ciencias naturales del Real Colegio de Artillería que fundara Carlos III en el Alcázar. La construcción de la *claustra* segoviana fue promovida por el obispo don Juan Arias Dávila, ilustre prelado a quien debemos la introducción de la imprenta en España, quien costeó en buena medida su construcción, llevada a cabo entre los años 1472 y 1485, y supondría para Guas el inicio de una larga y fecunda actividad arquitectónica en la ciudad del acueducto.

Tan solo habría de permanecer cincuenta años el claustro en su solar de origen. En 1521 las revueltas comuneras, que de forma particularmente virulenta agitaron la

ciudad de Segovia, arruinaron su catedral, decidiéndose entonces por el emperador su reconstrucción en diferente emplazamiento. Parecióle oportuno al cabildo el aprovechamiento del claustro para la nueva fábrica catedralicia, tanto por su dignidad arquitectónica como muy posiblemente por su no muy dañado estado, a pesar de los padecimientos sufridos en la fraternal contienda. Fue encargado del traslado el maestro montañés Juan Campero, a la sazón vecino de Ávila, a quien unos años antes veíamos en la junta de maestros convocados para determinar el emplazamiento de la catedral nueva de Salamanca. Se comprometió el maestro a realizar la mudanza en la suma de cuatro mil ducados de oro; luego se le darían otros cuatrocientos por haberle recrecido una vara en todo su perímetro en la reconstrucción, y sesenta mil maravedises más por el traslado de la portada de acceso al mismo, que no se había concertado en el primitivo asiento⁷.

El traslado del claustro de Guas constituye un ejemplo de bien hacer, algo no igualado en la mayoría de otros traslados posteriores que ahora veremos. No obstante son apreciables determinados desajustes y discordancias técnicas, en parte justificables por el carácter que, de elementos de acarreo, tienen las piezas que lo forman. En otro orden de cosas es notoria una falta de relación formal entre el claustro y el templo, como piezas de diferente concepción, salidas de diferentes manos y en momentos culturales diferentes; y ello no tan solo en los aspectos conceptuales o formales, sino también en el aspecto cuantitativo, en el que vemos cómo el claustro se queda pequeño, insuficiente, sin lograrse el adecuado acoplamiento con el templo.

7.— J. M. Merino de Cáceres, «El claustro de la catedral de Segovia», *Estudios Segovianos*, Tomo XXXVII, 1996.

EL CLAUSTRO DE CUXÀ
Y EL MUSEO DE LOS CLAUSTROS DE NUEVA YORK

Si los claustros constituyen la mejor imagen de la segunda época del románico en la Marca Hispánica, el de Sant-Miquel-de-Cuxà constituía el más antiguo de ellos, al tiempo que mostraba unos modelos iconográficos que serían seguidos de forma casi obligada por el conjunto de los escultores de la región hasta el final de la época, y no solamente en los capiteles sino en todos los elementos decorativos. Situado cerca de Prades, a los pies del monte Canigou y ligado a la legendaria figura del abad Oliba, fue la más importante de las abadías del sur de Francia y el norte de España, asumiendo sobre ellas una superioridad tanto espiritual como cultural. El infortunio de este desdichado monasterio comenzó a raíz de la Revolución Francesa; en 1790 se decreta la expropiación de los bienes de las órdenes religiosas en Francia, siendo expulsado de Cuxà el último monje, el 27 de enero de 1793, por revolucionarios que devastaron la abadía⁸. Vendida como bien nacional, en 1839 una tempestad derriba la torre norte, donde se encontraban el reloj y las campanas, y en 1840 su propietario construye en el prado del claustro un estanque con el que abastecer de agua a una herrería cercana, situada en cota inferior; procedió entonces al desmantelamiento de las arcadas, parte de las cuales fueron a parar a un establecimiento de baños de Prades y el resto se dispersó en manos de distintos particulares de la vecindad.

8.— Marcel Durliat, *Roussillon Roman*. Zodiaque, St. Léger Vauban, Francia, 1986. pp. 34 y ss.

En 1900 entra en escena George Grey Barnard (1863-1938), escultor neoyorquino que había estudiado en Chicago y luego en París, desarrollando a partir de entonces una intensa actividad mercantil de compras de escultura románica y gótica que solo interrumpiría el conflicto bélico de 1914; el pretexto era el procurarse modelos para sus alumnos americanos y así, entre otras numerosas piezas de diversa procedencia, conseguiría hacerse con treinta y cinco capiteles, diecinueve ábacos y siete arcos del claustro de Cuxà, así como esculturas de otras partes del monasterio, piezas todas que traslada a su estudio en Nueva York⁹. En diciembre de 1914 abrió al público su colección en Fort Washington Avenue, primero llamada The Cloisters y más tarde The Barnard Cloisters, destinando el importe de las visitas a los huérfanos franceses de la guerra.

El 28 de mayo de 1925 el millonario John David Rockefeller compra la colección de Barnard para donarla a la ciudad de Nueva York, organizando en torno a ella una sección de arte medieval que pasaría a depender del Metropolitan Museum. Para su instalación dona igualmente a la ciudad las 28 hectáreas del parque conocido como Fort Tyron, al norte de Manhattan, organizando allí, en dos hectáreas de la parte más alta, un complejo arquitectónico de carácter *seudomedieval* con las piezas de Barnard y otras de nueva factura. El elemento central lo construiría el claustro de Cuxá, rodeado de

9.— Actualmente las arcadas de Prades y otros elementos han sido reensamblados en Cuxá, en una absurda organización que representa la mitad del anterior claustro; dos capiteles se encuentran en el Louvre, uno en el Fine Arts Museum de Boston, cuatro en el Toledo Museum y cuatro en la colección Pitcairn, en Bryn Athyn, cerca de Filadelfia en Pennsylvania.

habitaciones *medievales* conteniendo arte románico y gótico. Otros tres claustros se dispondrían acompañando al central: a norte el de Saint-Guilhem-le-Desert¹⁰, conformando un pequeño rectángulo que nada tiene que ver con la organización original, y al sur, en una cota inferior, los de Bonnefont¹¹ y Trie¹², de acuerdo con una disposición marcadamente caprichosa y que en absoluto recuerda a una organización clásica monástica. El arquitecto fue Charles Collens y la apertura al

- 10.— Claustro procedente de la abadía benedictina de tal nombre, cercana a Montpellier, fundada en el 804 por Guillermo, Conde de Toulouse y paladín de Carlomagno, y luego monje del propio monasterio por él fundado. El claustro data de 1206 y ya sufrió en sus piedras los embates de las guerras de religión a manos de los calvinistas, en 1568. Durante la Revolución Francesa la propiedad fue vendida a un particular, siendo utilizada primero como fábrica de algodón y luego como tenería; más, tras el fracaso de ambos negocios, fue finalmente vendida a un cantero que se dedicó a explotarla como cantera durante varios años. Buena parte de los fragmentos fueron comprados por Pierre Yon Vernière, juez de paz en Aniane, que los instaló en su jardín como pérgola. En 1906 las piezas se encontraban desmontadas en París, donde fueron compradas por George Grey Barnard, que las trasladó a Nueva York. (Ver *The Cloisters*, por James J. Rorimer, Nueva York, 1963. p. 46).
- 11.— Las piezas provienen de la abadía de Bonnefont-en-Comminges, al sur de Francia, fundada en 1136 como filial de Morimond, y datan de los siglos XIII y XIV. Originalmente era un claustro rectangular de 70 x 99 pies, con cuatro galerías y un total de 128 columnas dobles y 64 capiteles. En el museo neoyorquino tan solo se muestran 26 capiteles, y buena parte de los fustes son nuevos. Durante la Revolución Francesa el monasterio padeció un violento incendio y luego una total desmembración durante el siglo XIX; parte del claustro fue a parar, en 1850, a Saint-Martin-sur-la-Noue, cerca de Saint-Marcet, para ornamentar la fachada y una galería de una residencia campestre; son los que luego compraría Barnard y ahora están en The Cloisters. Otra parte se utilizó en la construcción de la casa Déaddé, en Saint-Gaudens, y al ser derribada ésta fueron reconstruidas las arcadas en un parque público de la ciudad, cerca de Tarbes; estos arcos han sido reproducidos en la reconstrucción del museo neoyorquino.
- 12.— En 1571 el convento franciscano de Trie, cerca de Toulouse, fue destruido por los hugonotes, salvándose exclusivamente la iglesia. Poco después varias piezas escultóricas del claustro, de los años 1484 al 1490, así como otras del claustro del vecino monasterio de Larreule, fueron vendidas al monasterio benedictino de Saint-Sever-de-Rustan, para reconstruir su claustro, también destruido por los hugonotes. En 1890 cuarenta y ocho capiteles de Saint-Sever-de-Rustan, veintiocho de los cuales procedían de Trie, fueron vendidos por la Comunidad a la ciudad de Tarbes, capital del cantón de Bigorre; parte de ellos fueron empleados en los jardines Massey de la propia ciudad, donde hoy se encuentran, en tanto que el resto pasó a París y luego a los Estados Unidos, ya de la mano de Barnard.

público tuvo lugar el 10 de mayo de 1938. Luego todavía vendría el enriquecimiento del demencial museo con la incorporación de los sepulcros de los Condes de Urgel, para los que se organizó una capilla seudogótica, y con el ábside románico de la iglesia segoviana de San Martín de Fuentidueña, trasladado a América en 1957 e inaugurado en su reinstalación el 4 de junio de 1961¹³.

LA CASA DE LA INFANTA DE ZARAGOZA

Recibía su nombre del apelativo con que fue popularmente conocida su más famosa ocupante, doña María Teresa de Ballabriga, Condesa de Torres Secas, viuda del infante don Luis de Borbón, hermano de Carlos III. Había sido construida entre 1546 y 1550 por el banquero Gabriel Zaporta, tras ser ennoblecido por Carlos I con el señorío de Valmaña, en agradecimiento a las ayudas financieras recibidas. A finales del siglo XVI había sido residencia del poeta Lupericio Leonardo de Argensola, y más tarde, en 1793, moriría en ella el célebre aragonés Ramón Pignatelli. Se trataba del edificio civil más hermoso de Zaragoza, *espejo de palacios aragoneses*, según el profesor Chueca, quien lo atribuye al escultor Juan Sanz de Tudelilla: «Tenía fachada de ladrillo, sencilla pero típica, alero de gran vuelo gótico mudéjar y galería de ventanitas conopiales»¹⁴. Pero lo más notable era el patio, al que se ingresaba

13.— Ver *Time* de 9 de junio de 1961, pp. 58-60.

— J. M. Merino de Cáceres, «San Martín de Fuentidueña, treinta años de exilio», *El Adelantado de Segovia*, 20 de agosto de 1987.

14.— F. Chueca Goitia, *Arquitectura del siglo XVI*, *Ars Hispaniae*, Madrid, 1953, p. 290.

directamente desde la calle por un ancho portalón decorado con apilastrados cajeados con grutescos; era pequeño, de dos órdenes muy diferentes, el inferior adintelado con dos vanos y el superior cintrado con seis arcos por galería, profusamente decorado y de gran suntuosidad: «Todo es apropiado, justo y lógico, y en medio de la fantasía y plenitud decorativas parece relucir un cierto bramantismo de los tiempos milaneses, trasladados al yeso los grutescos de terracota»¹⁵.

En 1788 la casa aparece en poder de la familia Franco, de quienes fue inquilina la «Infanta», pasando luego por dote y herencia a la familia Segovia, barones de Torrefiel, que la poseerían hasta su destrucción. Tras la muerte de la ilustre viuda, en 1820, el edificio pasó a acoger los más variados usos y menesteres, principalmente viviendas, alojando desde 1838 un museo de bellas artes y un liceo literario; fue a continuación colegio, taller de fundición, almacén de carbones y maderas, escuela de música, ebanistería, taller y fábrica de pianos, imprenta, etc. En 1871 se hicieron en él algunas reformas para la instalación de un Casino Monárquico Liberal, de corta existencia, quedando al poco abandonado y sufriendo dos incendios, el segundo de los cuales, acaecido el 10 de septiembre de 1894, dañó seriamente el edificio. Los esfuerzos de algunos entusiastas zaragozanos para recuperarlo, instalando en él el Museo Provincial, no se vieron coronados por el éxito; ni las autoridades estatales ni las locales mostraron el más mínimo interés por tan loable idea, pretextando la carencia de recursos económicos, lo cual no fue óbice para que cuatro años más tarde se

15.— Ibidem. p. 290.

construyera para este mismo fin un pretencioso edificio de estilo neorrenacimiento aragonés. En 1904 el propietario, con evidente ánimo especulativo y pretextando el estado de ruina de la fábrica, procedió a la demolición de la casa. El académico don Luis de la Figuera, *arquitecto oficial* de Salvaguarda del Patrimonio Artístico, se encargó de la dirección técnica del derribo, que fue llevado a cabo por el escultor señor Herrero y el contratista señor Blanco, los cuales pusieron el máximo cuidado en salvar todo lo vendible, que ya había sido ajustado para su salida al extranjero. Tres meses duró la operación, quedando patio, portada y otros elementos artísticos empaquetados en 131 cajas, que pasaron a poder del anticuario francés Ferdinand Schulz en la ridícula cantidad de 17.000 pesetas; tras un viaje a París en tren y luego de un almacenaje en un depósito de la Rue Chauveau, en el barrio de Neuilly, en 1908 quedaba instalado en su mansión y comercio del número 25 del Quai de Voltaire.

Cincuenta años exactamente habría de permanecer el patio de la Infanta en la ciudad del Sena: el 24 de enero de 1958 se firmaba el documento de compra por parte de la Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja con el que desde hacía dos años era el nuevo propietario, Marc Chauveau, y poco después, el 10 de marzo, el patio y la portada de ingreso, con un peso de 80 toneladas, según se especificaba en el contrato de compra-venta, volvían a tierras españolas; se habían pagado treinta millones de francos por la recompra. Finalmente, y tras casi veintidós años de permanecer embalado en Zaragoza, en 1980 quedaba de nuevo instalado en tierras aragonesas, en la sede central de la entidad aludida y cerca de su anterior ubicación. Falta la escalera, como también faltaba en París, pieza que debía tener gran interés, a juzgar por las fotografías

y grabados que se conservan; era de rincón de claustro, a la española, sobre planta cuadrada y tres tiros, el intermedio muy reducido, y se cubría con una espléndida cúpula ochavada de madera elevada sobre un cuerpo de luces. El arranque se producía, según lo usual, apoyando el barandal en una columna de labra similar a las del patio, columna que, junto con otros elementos menores, pasó a raíz de la demolición a la colección del Conde de las Almenas, en Torreldones¹⁶; hoy, tras el vandálico saqueo sufrido por este palacio entre 1976 y 1988, estos elementos han desaparecido sin que se conozca su paradero.

EL PATIO DE VÉLEZ BLANCO

Constituía uno de los primeros ejemplares renacentistas en la Península, presentando además la singularidad de haber sido labrado totalmente en Italia, reflejando exactamente el espíritu artístico del momento. Fue mandado construir por don Pedro Fajardo y Chacón, Adelantado Mayor y Capitán General del Reino de Murcia, primer Marqués de los Vélez, dentro de su castillo, auténtica alcazaba que sobre una eminencia domina la población de Vélez Blanco, en la provincia de Almería. La edificación tuvo lugar entre 1506 y 1515, interviniendo en ella los maestros italianos Francisco Florentín y Martín Milanés, con otros muchos artistas de igual procedencia. A pesar

16.— Gaya Nuño, J. A. *La arquitectura española en sus monumentos desaparecidos*, Madrid, 1961, pp.302-308. La bibliografía sobre esta casa es abundante, destacando el trabajo de José María Royo Sinués, *El Patio de la Infanta*, Zaragoza 1985, como la obra más completa. La parte arquitectónica de esta obra está realizada por Antonio Beltrán Martínez, Micaela Pérez Saez y Teodoro Ríos Usón.

de la delicadeza en la labra de sus elementos, el patio carecía de unidad y tan solo uno de sus frentes, el norte, presentaba arquería en los dos órdenes; otro de ellos, el de poniente, únicamente la tenía en el piso superior, en tanto que los dos restantes eran tan solo muros con ventanaje vario. La planta era más parecida a un rombo que a un rectángulo; los arcos eran rebajados, lo que le confería un carácter hispánico, acentuado por el breve vuelo de la cornisa y la presencia de una balaustrada de remate. En el extremo oriental de la panda norte se disponía la escalera, de dos tiros y entre muros, a la manera italiana.

En 1905 el patio, la escalera y otros elementos menores fueron desmontados y vendidos, en la cantidad de 80.000 pesetas, al anticuario y coleccionista Maurice Colbert, quien lo trasladó a París vía Marsella. Poco permanecería allí pues, adquirido por el millonario y coleccionista americano Georges Blumenthal, emprendió nuevo viaje con destino ahora a Nueva York. Allí lo instaló el nuevo propietario en su residencia de Madison Avenue, como salón central de la casa y expositor de su variada colección de arte, pero regularizando su planta en cuadrado, eliminando la balaustrada de remate y cerrando el espacio con un poco agraciado techo barroco francés. A su muerte, en 1941, Blumenthal, que era presidente del Metropolitan Museum, cedió a la institución su colección de arte, pasando a ocupar el patio su actual emplazamiento en el museo neoyorquino en 1961¹⁷. En la actual recomposición se ha alterado una vez más la disposición original del conjunto, intercambiándose los frentes de oriente

17.— Gaya Nuño, *op. cit.*, pp. 287-290.

y poniente; tampoco se ha repuesto la balaustrada, si es que todavía existe, al tiempo que el espacio se cierra ahora en la parte alta con una claraboya traslúcida de ingrato efecto. Una pequeña portada se encuentra en la actualidad en el Museo Lilly de la ciudad de Indianápolis.

PATIO DEL MONASTERIO DE SIMAT DE VALLDIGNA

Fue fundado este monasterio como casa bernarda en 1298, durante el reinado de Jaime II (1291-1327), apareciendo en la historia muy ligado a la figura de Juan I (1387-1393), quien lo favoreció enormemente. Del siglo XIV eran las partes más interesantes del conjunto, entre las que destacaba el palacio del abad, conocido como el *palaciet*, levantado durante el mandato del abad fray Arnaldo Sarañó. El mayor interés del palacio radicaba en el patio, la pieza que, por otra parte, mejor supo aguantar los embates de la destrucción que paulatinamente se fue apoderando de la práctica totalidad del monasterio; hoy día apenas queda nada, tan solo unas míseras ruinas que la Generalitat Valenciana se ocupa de consolidar, al tiempo que las excavaciones intentan recuperar algunos vestigios sepultados.

El patio del palacio abacial era una obra notabilísima, de gran esbeltez y finísima labra, todo él labrado en mármol blanco, constituyendo posiblemente uno de los mejores ejemplares del siglo. Era de un único orden, de planta rectangular y tres galerías, con tres, cuatro y tres arcos en sus pandas, de proporción cercana a la triple; las columnas eran cuádruples, con capiteles de hojarasca y escudos con las armas de

Aragón y las propias del abad, sobre los que descansaban arcos apuntados. En 1918 fue comprado por el Conde de las Almenas¹⁸, quien lo desmontó y lo trasladó a su residencia conocida como El Canto del Pico, en Torrelodones, cerca de Madrid, donde lo instaló adosado a la casa, en una terraza a saliente, a la manera de pérgola y sin ninguna funcionalidad, rematando los muros sobre los arcos con unos incongruentes merlones. Al parecer se pretendía organizar una especie de belvedere, pero el resultado fue más bien torpe, perdiendo las arquerías su función e invirtiéndose su carácter, pasando ahora a funcionar en «negativo»; además, se dispone como un añadido que nada beneficia al edificio, desvirtuando el carácter unitario y compacto de su volumen.

Abandonada la residencia tras la muerte de su anterior propietario, el general Franco, ha sufrido un vandálico saqueo entre los años 1976 y 1988, desapareciendo

18.— José María del Palacio y Abárzuza, Conde de las Almenas y Marqués de Llano de San Javier (1866-1940), desarrolló una pasión por el coleccionismo artístico, principalmente por lo gótico, auxiliado por una nada desdeñable herencia. Con elementos arquitectónicos que compró en diversos lugares, levantó su residencia de Torrelodones, El Canto del Pico, sobre un agreste promontorio rocoso, residencia que más tarde sería de Maura y del general Franco. En ella instaló su colección, que constaba de numerosas piezas de toda índole y entre las de carácter arquitectónico destacaban tres magníficos artesonados mudéjares procedentes de Teruel. En 1922 y con el pretexto de hacer una exposición de carácter divulgativo en América, Arthur Byne saca de España la colección con destino a Nueva York. Ya nunca volvería a la Península y en la ciudad de los rascacielos se sucedieron las ventas durante toda la década; todavía en 1925 la parte no vendida de la colección tenía un valor de catálogo de dos millones de dólares. Buena parte de las piezas fue comprada por Hearst, así como por Taylor y Steedman. El más importante de los techos turolenses, inventariado en la colección con el número 422 y valorado en 80.000 pesetas, fue comprado por Myron Taylor en 1927 y tras una corta estancia en Nueva York, lo trasladó a su residencia de Villa Schifanoia, cerca de Florencia, donde hoy se encuentra. Los otros techos están en San Simeón y Santa Bárbara, en California.

todo aquello con algún valor que era fácilmente transportable, expoliado por desaprensivos anticuarios y chamarileros, y por vándalos que han destruido aquello que no era extraíble. Recientemente la Generalitat Valenciana ha manifestado su deseo de recuperar las arquerías, para devolverlas a su solar de origen, algo que puede entrar en conflicto con la legislación sobre Patrimonio vigente ya que, curiosamente, la casa en cuestión es Monumento Nacional desde 1930.

CLAUSTRO DEL MONASTERIO DE SACRAMENIA

Constituye la operación más destacada del *elginismo* en España y sobre la que más se ha escrito, fundamentalmente en forma de artículos periodísticos, dado el carácter sensacionalista que el asunto presenta; hay que tener en cuenta que constituyó la operación más compleja y de mayor volumen llevada a cabo por ningún negociante de antigüedades¹⁹. Los antecedentes de la compra y traslado a los Estados Unidos del claustro y otras dependencias conventuales del monasterio de Santa María de Sacramenia, hay que buscarlos en el proyecto del millonario americano William

19.— Dentro de la abundante bibliografía existente sobre el monasterio de Sacramenia y su dramático exilio, debemos reseñar la siguiente: L. Torres Balbás, «El monasterio cisterciense de Santa María de Sacramenia», en *Archivo Español de Arte*, 1944. J. M. Merino de Cáceres, «El Monasterio de San Bernardo de Sacramenia», *Academia, Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, n.º. 54, Madrid, 1982, pp. 99-163. Idem. «El exilio del monasterio de Santa María de Sacramenia», *Estudios Segovianos*, Tomo XXIX, n.º. 85, 1978-1988, pp. 171-201.

Randolph Hearst²⁰, para construirse una fabulosa residencia en su rancho de San Simeón, en California. La mansión, según proyecto de Julia Morgan²¹, se organizaría alrededor de un importante *cloister*, luego identificado con el segoviano de Sacramenia; pero ante los problemas que se le presentaron en la aduana con el departamento de agricultura, que retrasaron notablemente su proyecto, cambió el destino del claustro, pensando en la creación de un museo de arte medieval en el Campus de Berkeley, de la Universidad de California. Este nuevo proyecto se vería igualmente condenado al fracaso, ante la presencia de problemas económicos, y el claustro y anejos permanecerían largos años almacenados en los depósitos portuarios de Hearst en Nueva York.

20.— William Randolph Hearst, político y editorialista americano (1863-1951). Era propietario del *New York American* y de una cadena de más de cuarenta diarios y revistas cuya tirada alcanzaba los dos millones de ejemplares, además de controlar la International News Service. Típico exponente del «amarillismo» periodístico, organizó campañas de prensa sabiamente orquestadas, como la que excitó a la opinión pública en la guerra contra España (1898). En paralelo a sus aspiraciones políticas fue desarrollando su pasión coleccionista, en una desenfrenada carrera que sólo su declinar económico, a finales de los años 30, le hizo aminorar, si bien no se detendría hasta su muerte. En 1930 su colección de arte estaba considerada como la más importante de entre las privadas de los Estados Unidos, siendo incrementada en esta década a razón de unas inversiones medias anuales de cinco millones de dólares. En 1926 sus compras fueron estimadas en el 25% del mercado norteamericano de objetos antiguos, precisando de dos grandes almacenes en el Bronx de Nueva York, de otros cinco en San Francisco y de uno más en su rancho de Piedra Blanca, en California, para almacenar sus compras. Poseía numerosas residencias, tanto en América como en las Islas Británicas, lujosamente amuebladas. A pesar del dinero derrochado, fue un coleccionista mediocre y sin gusto.

21.— Julia Parmalee Morgan (1872-1957), arquitecta, discípula de Bernard Maybeck, fue la primera mujer en ingresar en L'École des Beaux Arts de París. Protegida de la madre de Hearst, desarrolló una extensa actividad arquitectónica en toda la costa Oeste de los Estados Unidos. Fue la arquitecta principal de W. R. Hearst, jefe de un gabinete con más de veinte arquitectos e ingenieros encargados de llevar a cabo los demenciales caprichos del magnate; fue igualmente la directora fáctica de la International Studio Art Corporation, la empresa creada por Hearst para la gestión de sus compras artísticas.

Para la compra del claustro necesario para sus proyectos Hearst había dado instrucciones precisas a sus *dealers* en Europa. Arthur Byne²², su principal agente en España, localiza en 1925 el viejo monasterio de Sacramenia, fundación cisterciense de 1141, en manos privadas desde la Desamortización de 1835. La operación de compra se cierra el 24 de noviembre del mismo año, alcanzando al claustro, con sus dos órdenes de arquerías, la sala capitular, la cocina y otras estancias menores. El precio estipulado fue de 40.000 dólares a lo que había que sumar los costos del desmontaje, empaquetado y transporte, además de las comisiones del «agente» y las gratificaciones a «oficiales de campo, factores de estación, policía de carreteras, agentes de cargo, inspectores portuarios, maestrecargos, etc., a fin de que todo el mundo esté contento y de buen humor. (...) Es la única manera de que un asunto de esta envergadura pueda realizarse»²³. Tras el desmantelamiento del monasterio, las piedras fueron trasladadas en carretas y camiones hasta Peñafiel y desde allí por ferrocarril hasta el Grao de Valencia, desde donde salió el último cargamento con destino a Nueva York el 13 de

22.— Arthur G. Byne (1884-1935), arquitecto y publicista americano, constituye la figura clave del *elginismo* en España, al tiempo que el máximo depredador y exportador de arte español. Su actividad comercial, que se desarrolla entre 1914 y 1935, estuvo acompañada de una importante labor de estudio y divulgación del arte y la artesanía española, reflejada en una extensa bibliografía publicada en EE.UU. Comerció con la mayoría de los millonarios y coleccionistas americanos, así como con galerías y museos. Su principal cliente fue W. R. Hearst, para quien compró y pasaportó a los EE.UU. centenares de piezas de toda índole, entre ellas dos monasterios medievales y numerosos artesonados. Introducido en los círculos de la alta sociedad madrileña del momento, llegó a ser condecorado por Primo de Rivera en su condición de hispanófilo. Murió en Santa Cruz de Mudela en trágico accidente de tráfico.

23.— Carta de Arthur Byne a Julia Morgan de fecha 25 de marzo de 1926. De la correspondencia de Julia Morgan conservada en el Department of Special Collections de la Robert E. Kennedy Library, California Polytechnic State University. Record Group III, Serie O4. Box 08. Folder 20.

diciembre de 1926, no sin superar múltiples problemas legales y administrativos, hábilmente resueltos por el Ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes, amigo personal de Byne. A la llegada a Nueva York el cargamento es interceptado por las autoridades del Departamento de Agricultura, poniendo en cuarentena el cargamento y obligando a cambiar el mullido de paja de los embalajes por otro de carácter leñoso por razones sanitarias. Ello ocasionó a Hearst un gasto adicional de 75.000 dólares y un retraso de tres años para su proyecto. Abandonado éste y luego otros posteriores ante los crecientes problemas financieros del magnate, las piedras quedaron almacenadas en sus depósitos portuarios del Bronx, contabilizándose 35.784 piezas empaquetadas en 10.571 cajas. Allí habrían de quedar, semiolvidadas hasta que, en 1951, fueron adquiridas por Raymond Moss y William Edgmond, promotores turísticos de Florida quienes, tras singulares peripecias, consiguieron llevar a cabo una discreta recomposición de las sufridas estructuras monásticas al norte de la ciudad de Miami, veintinueve años después de su salida de España²⁴.

La venta del conjunto de las piedras segovianas se llevó a cabo por la casa Parke-Bernet²⁵, de Nueva York, tras la muerte de Hearst, que siempre confió en poder llegar a emplearlo en alguna de sus numerosas fantasías arquitectónicas. Tras el fracaso de la operación Sacramenia y a pesar de los problemas económicos que ya empezaban

24.— J. M. Merino de Cáceres, «Patrimonio Monumental Exiliado», *Koine*, números 3 y 4, Madrid, 1986.

25.— Ver la relación de subastas de las colecciones de Hearst: J. M. Merino de Cáceres, «El elginismo en España. Algunos datos sobre el expolio de nuestro patrimonio monumental», *Revista de Extremadura*, n.º. 2. Mayo-Agosto 1990, pp. 68-69.

a acuciarle, en 1931 compra y traslada a los Estados Unidos el monasterio cisterciense de Santa María de Óvila, de Guadalajara, pensando en utilizarlo en la reconstrucción de su residencia en Wyntoon, al norte de San Francisco, destruida por un incendio poco antes. Este proyecto fracasaría igualmente y hoy las piezas de Óvila son tan solo un triste y lejano recuerdo, arrumbadas en un informe montón de piedras en un parque de la ciudad de San Francisco²⁶.

En el inventario de las colecciones de Hearst llevado a cabo por la International Studio Art Corporation en 1939, junto a las estructuras monásticas españolas de Sacramenia y Óvila, figuran otros siete claustros medievales: cuatro franceses, dos italianos y uno inglés²⁷. Igualmente encontramos numerosos lotes de columnas sueltas procedentes de patios españoles, principalmente castellanos y andaluces, incluidas algunas presuntamente procedentes de la Alhambra.

26.— J. M. Merino de Cáceres, «Óvila: El desdichado final de un monasterio alcarreño», *Wad-al-Hayara*, n.º. 12, 1985, pp. 167-212.

27.— Nada conocemos del destino final de estos claustros tras las sucesivas ventas de las colecciones de Hearst; en el inventario de la International Studio Art Corporation, conservado en la biblioteca del C. W. Post Center de la Long Island University, en Greenvale, N. Y., en el tomo n.º. 77 aparece alguna información, bastante incompleta, referente a estos claustros. Damos a continuación una sucinta información referente a los mismos y sus referencias.

— S/B LOT # 564-Art. # 1A to 1-TTT

A GOTHIC CLOISTER OF SAINT-BEAT (PIRENEES) MARBLE

Compuesto por sesenta y ocho dobles columnas con sus capiteles y basas, y cuatro grandes columnas de esquina. Capiteles tallados con personajes, animales y follaje, todo él en mármol de Saint-Beat, mármol de los Pirineos. Procedente de una importante abadía benedictina construida en los siglos XIII y XIV, en Samaron (?), departamento de Gers. Comprado a Demotte Inc. De N. Y. el 1/12/23.

En la ficha aparece como vendido por las galerías Parke-Bernet en 1951, en la cantidad de 35.292 dólares, sin indicar comprador.

La actual recomposición en Florida del claustro y las demás dependencias trasladadas del monasterio segoviano de Sacramenia es ciertamente penosa, a pesar de

(cont. llamada 27)

— S/B LOT # 259—Art. # 1 to 105

A GOTHIC CLOISTER. FRANCE-13th-15th CENTURY

Parte de un claustro formado por dos galerías cuadradas (interior y exterior), compuesto por elementos híbridos de piedra y mármol, procedente del antiguo convento de agustinos de Montrejeau (Alto Garona), luego de benedictinos, fundado en 1308 por Roger de España (?). Comprado a M. & R. Stora, París, el 26/9/24.

Aparece como vendido en 27.989 dólares, pero sin más indicaciones.

— S/B LOT # 630—Art. # 1

A CLOISTER CONSISTING OF FORTY-FIVE TO FORTY-SEVEN ARCHES FRENCH-FROM THE END OF XIII OR BEGINNING OF XIV CENTURY

No se indica procedencia, tan solo que la altura de los arcos, excluido el basamento, es aproximadamente de 2,83 metros, con una anchura de 78 centímetros. El desarrollo total de la arquería alcanza entre los 42 y 45 metros. Comprado a Brummer Gallery, Inc. El 9/8/30.

En la ficha aparece como vendido de nuevo a Brummer, en 1941, en la cantidad de 20.000 dólares.

— P.C. 5470

GOTHIC STONE CLOISTER FROM MARCIAC

Una fachada interior del claustro de Marcillac (departamento de Gers, en Francia), siglo xv. Comprado a Galeries Heilbronner, el 8/6/1910, en la cantidad de 7.000 dólares.

En la ficha indica que fue enviado a San Francisco en tres lotes en 1923 y 1925. Posiblemente fue utilizado en la construcción de San Simeón.

— P.C. (Sin número)

ITALIAN GOTHIC CLOISTER

Consistente en cuarenta y dos columnas, basas y capiteles, de fino mármol de Verona, de principios del siglo XIV. Comprado a P. W. French & C^o, el 31/1/1925, en 18.000 dólares.

Enviado a Los Ángeles el 20/6/1925, seguramente empleado en la construcción de la casa de Santa Bárbara.

— P.C. 5053

ANTIQUÉ GOTHIC CLOISTER - (Abbey of Toppan) Cloisters Italian.

Antiguo claustro gótico procedente de la abadía de Toppan, en Italia, consistente en 28 columnas y 28 arcos góticos, en piedra de Istria. Comprado a Howard Studios el 25/7/1925, en la cantidad de 7.500 dólares.

Fue enviado a San Francisco el 18/3/1926, e ignoro su utilización.

— BRADENSTOKE ABBEY. Cloisters-British.

Comprado el 30/1/1928 a White Allom & C^o. En la cantidad de 8.500 libras.

No aparecen más referencias de interés.

que para ello se contó con los mejores especialistas americanos, los mismos que tan solo unos años habían llevado a cabo el montaje de las estructuras medievales en The Cloisters, en Nueva York. De los dos órdenes del patio tan solo se reconstruyó el inferior, siendo luego colocados al exterior del muro envolvente. Esta incongruente eliminación produce un ingrato efecto en el exterior de las galerías, al aparecer unos machones de piedra excesivamente anchos entre cada dos series de arcos; a ello ha de sumarse lo agrio de una estereotomía realizada con marcada torpeza, circunstancia ésta extensible a la totalidad del complejo reconstruido, algo que me atrevo a generalizar a la totalidad de los traslados. Es palpable la falta de cuidado y finura en la colocación y ensamble de las piedras, acentuada por la utilización de un inapropiado mortero de cemento, de color gris oscuro, que se ha dejado rehundido como esperando un rejunto de cal que nunca llegaría. Tan solo arcos, columnas, capiteles y elementos singulares han sido adecuadamente recompuestos, en cuanto a la exactitud de colocación de piezas se refiere; el resto, esto es, los plementos, muros y demás paramentos lisos, se han completado sin atenerse a la estereotomía original y ni aun se ha buscado una ordenación lógica y regular de las piezas: en pocos casos las hiladas se continúan a lo largo de todo un paño, siendo constantemente interrumpidas por tacos o piezas de diferente tamaño. El desastre se completa con la colocación de una inadecuada cornisa de hormigón, tanto al interior como al exterior, y un ingrato pavimento de baldosas de barro vidriado en ánditos y salas. Mencionemos por último la falta de rigor compositivo observada en la reconstrucción, con la alteración en la disposición de los elementos de la panda de Mediodía, cambiando especularmente la ordenación de las puertas a fin de acomodarlas al nuevo uso previsto.

PATIO DEL PALACIO DE AYAMANS
DE PALMA DE MALLORCA

Fue otra de las múltiples operaciones artístico-mercantiles gestionadas por Byne para Hearst, sobre la que contamos con escasa documentación. No se conservan fotografías de su estado original, tan solo un dibujo, publicado en la *Revista Nacional de Arquitectura*, en 1944, que no parece muy fiel. Alguna información hemos conseguido en los inventarios de Hearst, donde se conservan copias de los planos redactados por Byne para la oferta de venta²⁸.

Se trataba del patio de la residencia de los Fúster de S'Estorell, en Palma de Mallorca, luego propiedad de los Condes de Ayamans. Constaba de dos galerías enfrentadas, a norte y a sur. El acceso desde la calle se producía bajo la galería norte, a través de un arco de perfil rebajado; en el costado oeste del patio se disponía la escalera que desembarcaba en el último de los tres tramos adintelados de la galería norte. La galería de enfrente era gemela a ésta, pero apeada en su parte inferior en tres arcos rebajados sostenidos por pilares cuadrados. Ambas galerías altas se cubrían con techos planos de madera decorados y que, según indica Byne en sus dibujos, no estaban incluidos en la venta, como tampoco los basamentos pétreos de ambas galerías. Al parecer el conjunto se había desmontado a mediados de los años veinte y las piezas se encontraban en poder de un anticuario de nombre Herrero, en la propia ciudad de

28.— En el índice del tomo 83 del inventario de las colecciones de Hearst (ver nota anterior), y refiriéndose a las páginas 19 a 22, figura reseñado el siguiente lote: S/B.- LOT # 275 - ART. 1 to 65.

Palma. Fue a este comerciante a quien Byne adquirió los diversos elementos, primero los dos artesonados gemelos²⁹ que cubrían las galerías altas, con fecha 28 de marzo de 1929, y luego las piedras del patio, el 19 de septiembre del mismo año.

Las piezas salieron para América y nada sabemos de ellas; posiblemente las armaduras de madera fueron empleadas por Julia Morgan en alguna de las casas del complejo palaciego de San Simeón, pero las piedras del patio nunca fueron utilizadas por Hearst. Una referencia de ellas tenemos en el catálogo de la venta de Gimbel's, de 1941, donde en el apartado «Staircases-various countries» aparecen bajo el epígrafe *The Majorcan Patio and Stairway, Spanish, XVI cen. (275-1 to 65)*. Luego no vuelve a aparecer en las posteriores subastas realizadas por la casa Parke-Bernet, y aunque no aparece ninguna indicación en la ficha de catalogación del archivo de Post, suponemos que se vendería, si bien desconocemos su posible paradero.

EL PATIO DE LA CASA GRALLA

La Casa Gralla constituía un excepcional edificio barcelonés, a la par que uno de los más elegantes palacios del renacimiento español; se levantaba en la placita de

29.— S/B.- LOT #351 - ART. #1 to 17

A PAIR OF TWIN COFFERED PINE CEILINGS

SPANISH RENAISSANCE... XVII CENTURY

From the Alemany (sic) palace, Palma de Mallorca.

En la ficha aparece reseñada la cifra 1,997.00 que parece corresponder al precio de venta de los dos artesonados durante la subasta de liquidación de las colecciones de Hearst. No hay datos de su destino.

Cucurulla, en el solar que ahora ocupa la casa Jover, y fue demolida de forma absurda en 1856 para la apertura de la calle del Duque de la Victoria. Sus orígenes constructivos se remontan al año 1306, en que Pedro Desplá compra a María Juliá cierto terreno sobre el que comienza la construcción de su residencia familiar, si bien debía tratarse de un edificio de menor entidad que el que nos ocupa. Una primera renovación de aquel inmueble debió llevarse a cabo a partir de 1504 por Guerau Desplà i 'Oms, seguramente a raíz del casamiento de su hija y heredera Anna con Miquel Joan Gralla, alto funcionario real. Los Gralla eran oriundos de Aragón, de donde pasaron a Valencia y Cataluña. Según Piferrer, los Gralla de Barcelona descienden de Lleida, en cuya catedral yace la mayor parte de sus señores. Debieron figurar en alto grado en la corte, siéndoles encomendados importantes cargos de la diplomacia. En 1501 sonaba en la corte de Francia el nombre de Juan Francisco Gralla, en calidad de embajador del rey Fernando, y en 1512 la reina doña Juana y su hijo don Carlos en Bruselas, creaban *noble* al caballero don Miguel Juan Gralla³⁰.

Según Garriga³¹, en noviembre de 1504 el referido Miquel Joan Gralla, como procurador y yerno de Gerau, contrataba obras con el maestro Mateu Capadevila y con el carpintero Antoni Carbonell: hacía falta derribar un sector de Levante del edificio y hacer un pasillo y nuevas habitaciones con pavimentos y artesonados y cuatro grandes

30.— F. J. Parcerisa, P. Piferrer, F. Pi i Margall, *Recuerdos y Bellezas de España*. Barcelona. Madrid, 1839, p. 62. Cita aquí documentación del archivo de Aytona.

31.— Joaquim Garriga, *L'Època del renaixement s. XVI, Història de l'Art Català*, Volum IV, pp. 32 y ss.

ventanas de piedra «obrades amb revestiments e segons conexasrà lo senyor Ardiacha Desplà». No obstante, el aspecto definitivo del edificio sería producto de las obras llevadas a cabo a partir de 1516 por Miquel Joan Gralla, una vez muerto Gerau Desplà, en el curso de las cuales se llevó a cabo una importante ampliación del edificio hacia poniente, con la elevación de una segunda torre, de menor tamaño que la de saliente. En 1516 obtiene Gralla de los *consellers* de la ciudad piedra de las canteras de Montjuic y en 1518 agua de la conducción pública de Collcerola, «para emplearlas en la construcción de la casa que, a la sazón, obraba en la calle de la Canuda. Era obra importante y los concejales al otorgarle el beneficio, manifestaban que, mediante su erección, *la ciutat resta molt decorada e embellida*»³². En el curso de esta campaña constructiva debemos situar la ejecución del patio, realizado en su mayor parte en piedra arenisca de Montjuic, sin que podamos precisar nada sobre la autoría de las obras, como luego señalaremos.

En 1519 la heredera de Gralla casa con el primogénito de la casa de Aytona³³; luego, por sucesivas transmisiones y enlaces matrimoniales la casa vendría a manos de los Duques de Medinaceli quienes, a principios de siglo, la mantenían en estado de absoluto abandono. En 1843 comienzan las obras para la apertura de la calle del Duque de la Victoria, con la demolición de algunos edificios y en 1856 le llega el turno a la Casa Gralla. En pleno proceso de demolición se interesa por el inmueble el

32.— J. A. Gaya Nuño, *La Arquitectura Española en sus Monumentos desaparecidos*, Madrid, 1961, p. 292.

33.— Alonso de Moncada, Conde de Aytona. En 1 de octubre de 1581 Felipe II concede a su nieto D. Francisco de Moncada y Cardona, Virrey de Valencia, el título de marqués sobre el anterior. En 21 de julio de 1670 Carlos II otorgó la Grandeza de España.

prócer catalán José Xifré y Casas quien se preocupó en salvar todo cuanto fuera posible del inmueble. Para ello encargó al arquitecto Elías Rogent (1821-1897), que de alguna manera intervenía en el proceso³⁴, se ocupara de obtener documentación gráfica del estado del edificio y de recuperar «cuanta piedra noble saliera del derribo». Al parecer era su intención reconstruir «la fachada, escalera y patio claustral de la derribada casa de Gralla»³⁵ en una finca de su propiedad, la llamada Manso Xifré³⁶, situada en Sant Martí de Provençals, cerca de Barcelona, pagando la cantidad de 20.000 reales por las piedras. Sin embargo, el mismo año de 1856 muere Xifré que «quedose sin llevar a cabo el último proyecto de su vida».

Buena parte de la piedra procedente de la Casa Gralla fue depositada cerca del baluarte de Tallers y otra porción en un patio de la calle de Santa Ana, de donde fue llevada, tras veinticinco años de olvido, a San Martín de Provençals, el año de 1881. Allí las vio y adquirió Antoni Brusi y Ferrer (1815-1878), Marqués de Casa Brusi³⁷, con la

34.— Jordi Rogent, «Biografia de l'arquitecte Elies Rogent i Amat. Barcelona, 1821-1897», en *Elies Rogent i la Universitat de Barcelona*, Barcelona, 1988, p. 16: «1857: Enderroc y trasllat de les restes de la Casa Gralla a l'obrir-se l'actual carrer del Duc de la Victòria». La fecha debe referirse a la finalización de los trabajos, que se iniciaron el año anterior.

35.— J. M. Ramón de San Pedro, *Don José Xifré Casas. Historia de un "indiano" catalán (1777-1856)*, Barcelona-Madrid, 1956, p. 105.

36.— Ibidem. «A lo largo de su estancia en Barcelona, Xifré Casas compró muchas fincas rústicas en la Maresma y una buena casa de campo y extensa labor, llamada luego Mansó Xifré... Estaba situada en las que entonces eran afueras de Barcelona... En dicha finca, donde construyó cómoda casa, capilla y anexas dependencias, pasó los últimos tiempos de su vida, dedicado a plantar frutales, vides, y a cultivar flores...».

37.— El título de Marqués de Casa Brusi fue concedido por D. Alfonso XII, el 11 de junio de 1875, a D. Antonio Brusi y Ferrer, Director del *Diario de Barcelona*.

intención de utilizarlas en su quinta de Sant Gervasi de Casoles, entre las actuales calles de Balmes y Alfonso XII. Al ir a montarlas descubre que los embalajes contienen las piedras del patio y no las de la fachada como se creía, lo que le obligó a elevar un edificio de nueva planta para su inclusión, lo que fue llevado a cabo en 1882 por Augusto Font y Carreras (1845-1924) con el asesoramiento de Francesc Miquel y Badía³⁸.

De las piedras abandonadas en el baluarte de Tallers, parte fueron empleadas en otras edificaciones y escasos fragmentos fueron salvados y recogidos en los Museos de Bellas Artes de Barcelona, donde se conserva un fragmento de gárgola, y el de Santacana, de Martorell, que guarda parte del dintel de la portada de ingreso. Los planos de Rogent se perdieron, al igual que los dibujos que había tomado Soler y Rovirosa cuando el derribo³⁹.

En 1964, al procederse a la reordenación de la plaza Molina, el edificio construido por Brusi resultó afectado; el patio es desmontado de nuevo y sus más de seiscientas piedras viajan nuevamente, de almacén en almacén, hasta hacer escala en un depósito de Cornellá de Llobregat donde se les pierde la pista.

En 1994 Herbert Gut encuentra las piedras en un anticuario de la localidad de Cala Mijas, quien las había comprado una década antes, y las compra a su vez con la

38.— J. Ainaud, J. Gudiol, y F. Verrié, *Catálogo Monumental de España. La ciudad de Barcelona*, Madrid, 1947. p. 344.

39.— Ibidem. pp. 344-346.

intención de incorporarlas en la rehabilitación de un antiguo almacén que tiene proyectado llevar a cabo para la sede barcelonesa de la empresa Prosegur, de la cual era Presidente Ejecutivo. En junio de 1995 se redacta el proyecto arquitectónico para su recomposición e inclusión en el edificio de referencia, a cargo del arquitecto Octavio Mestre Aramendía, y las piedras son trasladadas hasta Hospitalet de Llobregat en seis camiones-trailer. Tras once meses de complejos trabajos, en los que se puso a prueba la pericia profesional del arquitecto y de los operarios colaboradores, el patio quedaba instalado en el referido edificio comercial, en Hospitalet de Llobregat.

LA CASA GRALLA EN LA ARQUITECTURA

En los frentes de los basamentos de la portada de la Casa Gralla se leía la siguiente inscripción: *PUBLICÆ VENUSTATI*, en el de la izquierda, y *PRIVATÆ UTILITATI*, en el de la derecha. Parece indudable, a juzgar por los documentos gráficos que poseemos, que la justificación vitrubiana que los constructores de la casa asignaron a su obra y estamparon en el portal estaba plenamente legitimada: una obra hecha tanto para la comodidad particular como para el embellecimiento de la ciudad. Pero de aquel tan noble edificio, considerado como uno de los más suntuosos del renacimiento catalán, hoy día, como hemos visto, apenas nos queda nada, tan solo su excepcional patio, incompleto y mutilado.

Como nada o casi nada sabemos de sus constructores; a los mencionados nombres de Mateu Capdevila y Antoni Carbonell, cabría añadir el de Pedro Fernández, escultor,

natural de Santa María de Nieva, del que consta que allí falleció, en 1520, en una de las habitaciones altas de la casa, lo que puede interpretarse como que allí trabajaba⁴⁰; a falta de otros datos, la suya es la autoría más fundamentada hasta el momento. No obstante, cabe reseñar la tradicional atribución de la participación de Damián Forment en la construcción y decoración de la casa, por lo menos desde el siglo XVIII, presunta intervención luego recogida por Ponz⁴¹ en su *Viaje a España*, y más tarde contemplada favorablemente por autores tales como Pi i Arimon (1854), Agustí Duran i Sanpere⁴², y Xavier de Salas⁴³.

Igualmente poco sabemos de la configuración del edificio y tan solo conocemos suficientemente la fachada, sobre la que se conservan bastantes documentos gráficos; del patio únicamente tenemos algunas fotografías de su segunda versión, esto es, de su disposición en la torre de Brusi. Desgraciadamente no conocemos la organización original de la casa y patio en planta, al haber desaparecido los planos que, presuntamente, levantó Rogent.

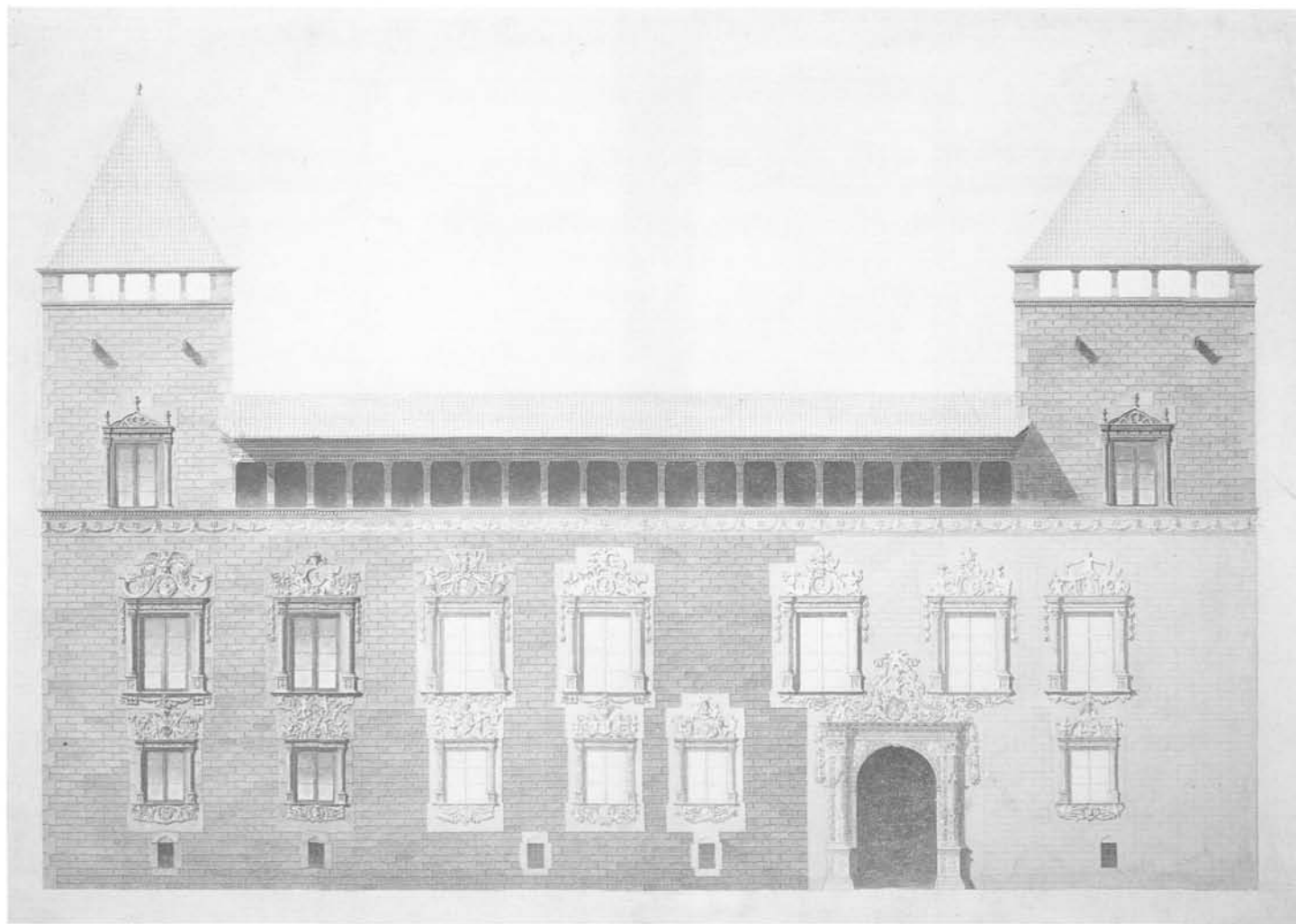
De entre la documentación existente sobre la fachada cabe destacar un interesante alzado coloreado a la acuarela y realizado por Joan Fatjó, que se expone en el Museo

40.— Joaquim Garriga i Riera, «El Renaixement, orígens i influències (segles XVI-XVII)», *L'Arquitectura en la Història de Catalunya*, M. Carme Farré i Sanpera, ed. Barcelona, 1987, p. 175.

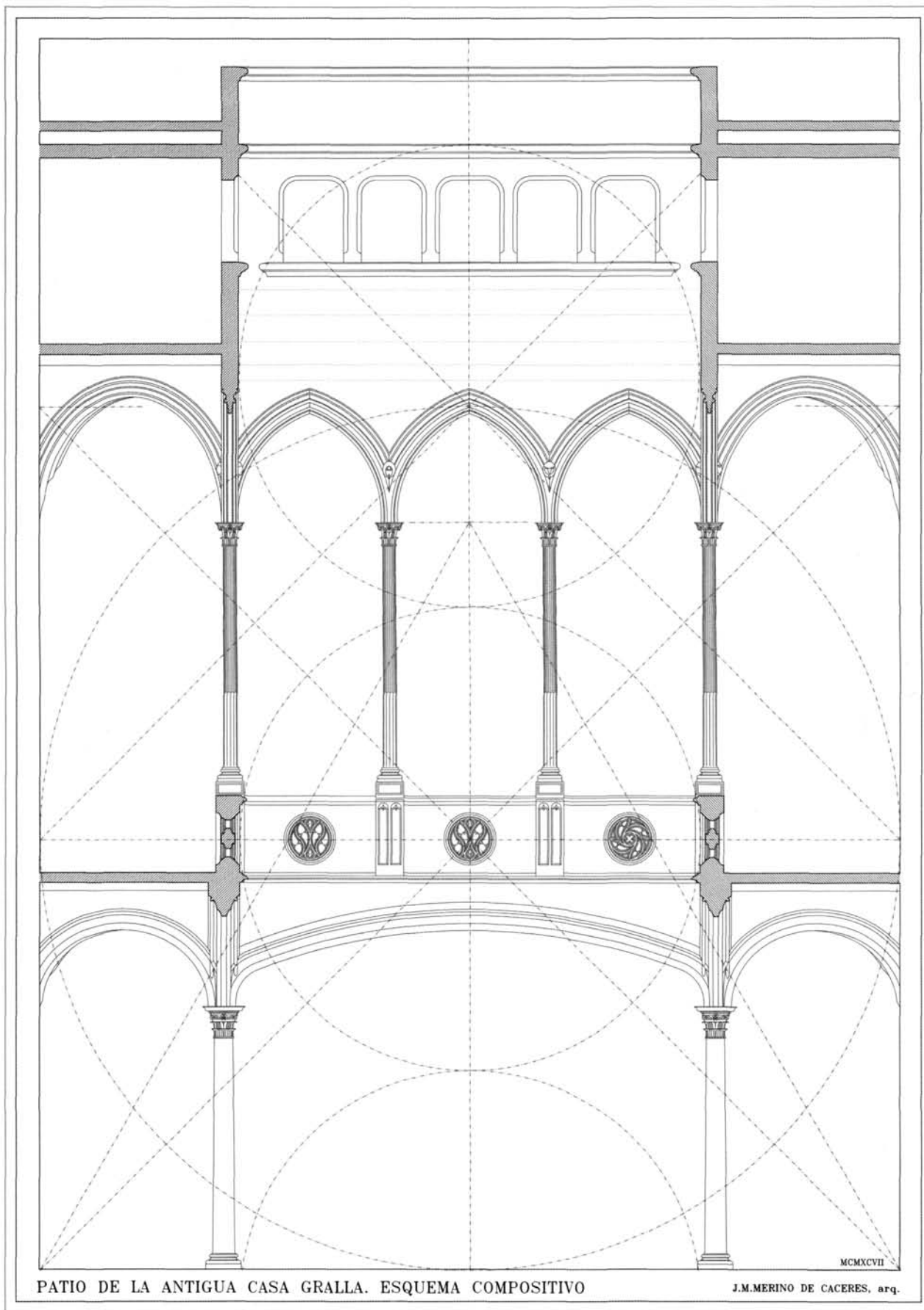
41.— Ponz, *Viaje de España*, XIII, 6ª carta.

42.— Agustín Durán y Sanpere, «El ejemplo de la Casa Gralla», en *La Vanguardia*, de 20 de mayo de 1934.

43.— Xavier de Salas, «Escultores renacientes en el Levante español», en *Anales y Boletín de los Museos de Barcelona*, 1940, p. 80.



Acuarela de Joan Fatjó de la fachada de la Casa Gralla. Museo de Historia de la Ciudad. Barcelona



de Historia de la Ciudad, de Barcelona. Debió llevarlo a cabo hacia 1889-1890, cuando la casa hacía años que había sido demolida, y en él nos pretende dar una visión ideal del edificio, recomponiendo algunos elementos ya desaparecidos por las fechas de la demolición, cuales son las galerías de remate de los torreones y los agudos tejados de las mismas, aunque posiblemente ambos no sean sino fantasía del artista; igualmente nos presenta una versión ideal de la galería superior de la fachada, toda ella abierta a la manera de logia o tirador, al tiempo que hace desaparecer una inadecuada ventana de pequeño tamaño que se abría en planta baja, en el extremo de saliente. Por lo demás, de la comparación con las fotografías y grabados que se conservan, podemos constatar la exactitud en la representación de todos los otros elementos. La proyección está realizada a la escala de 1/50, ya de acuerdo con el sistema métrico decimal, y es perfectamente acotable la totalidad de sus componentes. El alzado del bloque principal era, según esta representación, un rectángulo de 37 x 11,5 metros, en el que se abría el ventanaje correspondiente a las dos plantas del palacio, más unos pequeños huecos que parecen corresponder a un semisótano. A pesar de la falta de simetría que presentaba la fachada, es manifiesto un cierto interés regularizador de la misma, con una exacta homologación de los huecos de cada nivel, algo mayores en tamaño los del superior, y todos ellos dotados de un tratamiento ornamental similar de fuerte relieve; se configuraban a la manera de *ventanas-tabernáculo*, en dísticos sobre pedestales, si bien la ornamentación era diferente en cada uno, imitando modelos lombardos tan en boga en la Península por aquellos años. Los frontones se sustituían por decoración de grutesco, con motivos centrales a base de clipeos con figuras o tarjas heráldicas, en todos los casos sostenidos por *puttis* y figuras desnudas, y acompañados de un variadísimo

repertorio decorativo a base de monstruos, mascarones, guirnaldas, dijes, espirales de acantos, cornucopias, etc.

El bloque se remataba con una amplia imposta de profusa decoración en tres franjas, la central con guirnaldas ondulantes entre máscaras y bucráneos. Por encima de aquél se alzaban dos potentes torreones en los extremos, de diferente planta pero igual altura y que, como hemos visto, correspondían a momentos constructivos distintos. La presencia de estas torres cantonales confería al edificio un carácter castrense, en la línea de los palacios aragoneses del momento; la apariencia se acentuaba con la presencia de la galería que, a manera de arcaico adarve, se desarrollaba entre ellos. Cada uno de los torreones abría un amplio ventanal, similares ambos a los de la fachada, apoyados directamente sobre la imposta, por lo que los órdenes carecen de pedestales. La falta de regularización vertical de los huecos nos habla de un organismo anterior, de carácter medieval, al que se trató de revestir en el siglo XVI a lo antiguo o romano, dotándolo de una entonación homogénea.

El elemento más singular de la fachada era la portada, a pesar de quedar un tanto agobiada por dos ventanas del piso superior; en ella la decoración se hacía particularmente insistente, superando con creces todo lo desarrollado en las guarniciones de las ventanas. La conocemos bastante bien gracias a una detallada litografía de Parcerisa publicada en el primer tomo de *Cataluña* de la obra *Recuerdos y bellezas de España*, en 1839. Se organizaba según un hueco cintrado enmarcado por un dístico de orden corintio, con columnas enguirnaldadas emergiendo de pares de



Fachada de la Casa Gralla, litografía de Francisco Xavier Parcerisa



Fachada de la Casa Gralla, litografía de Francisco Xavier Parcerisa

pilastras del mismo orden; en las enjutas se disponían dos tondos representando las luchas de Hércules con el centauro y con el león de Nemea⁴⁴. Sobre el entablamento y conformando una suerte de frontón triangular, se organizaba una singular composición decorativa, con una gran láurea como elemento central, en la que se insertaba el blasón de los propietarios de la mansión; éste se configuraba en base a una tarja gótica⁴⁵, inclinada y con morrión siniestrado⁴⁶, cimera que mostraba un león sosteniendo una banderola y lambrequines de cardinas, todo ello también de gusto gótico. En lo alto de la composición un angelito sujetaba unas ristras de frutos que caían en oblicuo hasta los extremos del entablamento, donde eran recibidas por otras dos figuras de niños que las hacían descolgar por los laterales de la portada. Estos singulares elementos decorativos fueron relacionados por Salas con la obra de Forment en Poblet; pero cabe reseñar que la delicadeza de la decoración escultórica y la excepcional nobleza ornamental contrastan con una no muy brillante organización arquitectónica y con el primitivismo que muestran la modulación y el tratamiento del orden clásico.

44.— J. A. Gaya Nuño, op. cit. p. 292.

45.— Escudo partido 1ª) cuartelado en cruz, 1º y 4º un pájaro adiestrado; 2º y 3º cuatro palos en ondas. 2ª) cuartelado en cruz, 1º y 4º losanjado; 2º y 3º un pájaro adiestrado. Las armas, con algunas licencias, corresponden a los linajes Gralla y Desplà, cuya descripción completa y precisa según Miguel de Salazar es como sigue: Gralla, escudo partido; 1º de oro con una graja de sable; 2º de oro con cuatro palos de gules ondulados. Desplà, escudo losanjado de oro y sable, y bordura de gules con ocho rosas de oro, aunque a veces se ponen diez. (Una *gralla* es un grajo en catalán).

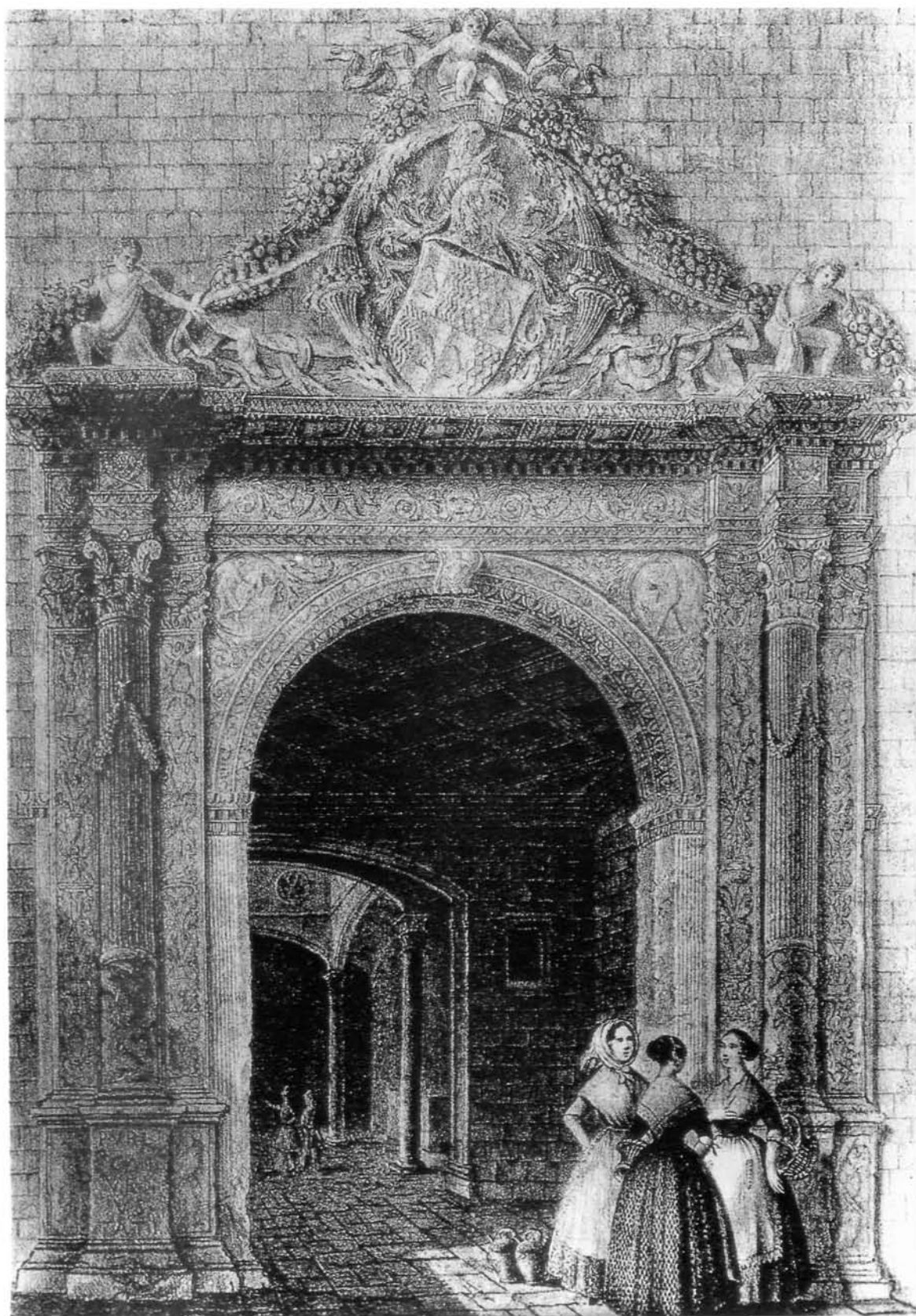
46.— Es curiosa la disposición del morrión mirando hacia la izquierda, algo que generalmente en el lenguaje heráldico indica bastardía.

Todavía la litografía de Francisco Xavier Parcerisa nos permite conocer algo del interior de la Casa Gralla y así, a través de la puerta, podemos ver parte del zaguán de acceso y el patio al fondo. El zaguán debía ser de planta rectangular, dispuesto en paralelo a la fachada y abierto por un gran arco carpanel al patio; se cubría con interesante armadura de madera, organizada a base de artesones en rombos, lo cual nos habla ciertamente del rico grado de ornamentación de los salones y estancias vivideras. En este sentido es de claro interés el testimonio de Piferrer en la obra de Parcerisa: «Los techos artesonados de algunas salas son dignos de un detenido ecsamen, y el del salón principal ostenta un aire magestuoso é imponente que no se ve en muchas obras de este género»⁴⁷.

Del patio podemos hablar con mayor conocimiento de causa ya que, aunque fuertemente desvirtuado, es la única pieza que se ha salvado para nuestro disfrute. Se trata de una estructura que se aparta del modelo tradicional de patio gótico catalán, organizándose con cuatro galerías y desplazando la escalera hacia el interior de la vivienda; su planta es sensiblemente cuadrada, de 5,50 x 6,33 metros⁴⁸ para el espacio abierto, con cuatro corredores cuya dimensión original no conocemos, pero que deducimos sería aproximadamente de 2,35 metros de ancho; ello traducido

47.— F. J. Parcerisa, P. Piferrer, F. Pi i Margall, *Recuerdos y bellezas de España*. Barcelona, Madrid, 1839, p. 63.

48.— Según las medidas que hemos tomado en su actual disposición, el patio se organiza de la siguiente manera: a norte 6,33 m., a este 5,70 m., a sur 6,35 m. y a oeste 5,48 m., medidas tomadas a ejes de las columnas; estas dimensiones, traducidas a la métrica original en canas (una cana de Barcelona vale 1,555 metros) y corrigiendo los posibles errores de replanteo y traslado, nos da un rectángulo de 4 x 3,5 canas.



Puerta de la Casa Gralla, litografía de Francisco Xavier Parcerisa



Casa Brusi en 1904 con el patio procedente de la Casa Gralla. Barcelona

a la medición creadora nos encontraríamos con una caja de 5,50 x 5 canas barcelonesas, con corredores de 1,5 canas de ancho. Se componía de dos órdenes más un ático: un único vano en el cuerpo inferior, tres en el cuerpo principal y cinco en el de ático.

El cuerpo basamental se organiza con cuatro columnas del orden corintio, con basas áticas y delicados capiteles, en mármol blanco; curiosamente estos elementos presentan una extraordinaria similitud con los del orden inferior del patio de Vélez Blanco, hoy en Nueva York, como hemos visto más arriba. Sobre los capiteles descansan cuatro arcos carpaneles, de molduración gótica, enormemente tendidos, trazados sobre tres radios, dos extremos y uno central, muy dispares; entre los capiteles y los salmeres de arranque de los arcos se disponían unos ábacos cuadrados, con perfil en gola estirada, solución similar a la utilizada por Brunelleschi en el pórtico del Hospital de los Inocentes de Florencia, al igual que en otras muchas obras del *quattrocento*⁴⁹. En los ángulos se disponían unos arcos entibos, de perfil rebajado e idéntica molduración a la de los carpaneles, que enviaban los empujes de éstos a los rincones de la caja del patio⁵⁰. Las pandas se cubrían con sencillas alfarjías de madera, al igual que las de los pisos superiores.

49.— Incomprensiblemente estos ábacos no han sido repuestos en la última recomposición, lo que provoca un ingrato efecto.

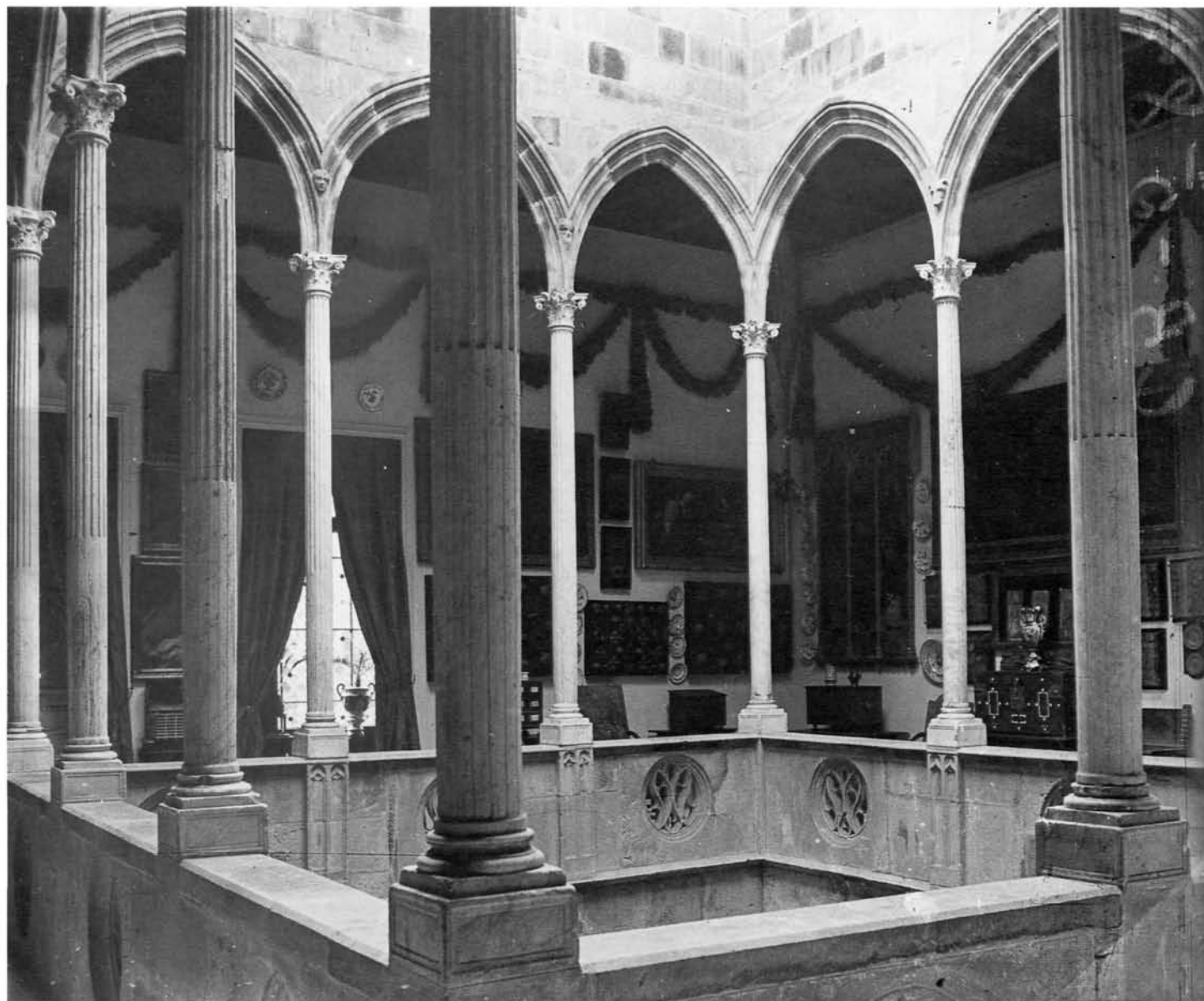
50.— Al parecer estos arcos se han perdido y en la reconstrucción de Prosegur han sido sustituidos por unos elementos de hormigón armado que cumplen idéntica función estructural, pero que difieren notablemente en el aspecto estético.

La galería claustral de la planta noble consta de tres arcos por lado, apoyados sobre un antepecho con tondos calados con tracerías góticas y machones también con filigrana. Las columnas son de mármol blanco, de extraordinaria esbeltez, con basas áticas sobre dados de medio cubo, y capiteles corintios de gran vuelo⁵¹; los fustes van acanalados con bastones en el tercio inferior. Los arcos son apuntados, de tercio de punto, lo que unido a la gran esbeltez de las columnas y a los pedestales, proporciona a los huecos un extraordinario carácter ascensional con una proporción cercana a la triple; la molduración de los arcos es de nuevo de formulación gótica, muy delicada, formada a base de boces y cavetos. En las enjutas se disponen unas pequeñas cabezas o máscaras hasta un total de quince, siete al interior y ocho al exterior, todas diferentes: mono, loco, carnero, monje, dama, etc.; la calidad de las piezas no es notable y, a pesar de algunas especulaciones, no parece que tengan otra intención que la meramente decorativa. Al igual que en el piso inferior en los rincones claustrales se disponían unos arcos de entibo diagonales, en este caso de perfil semicircular y sección idéntica a la de los de las galerías⁵².

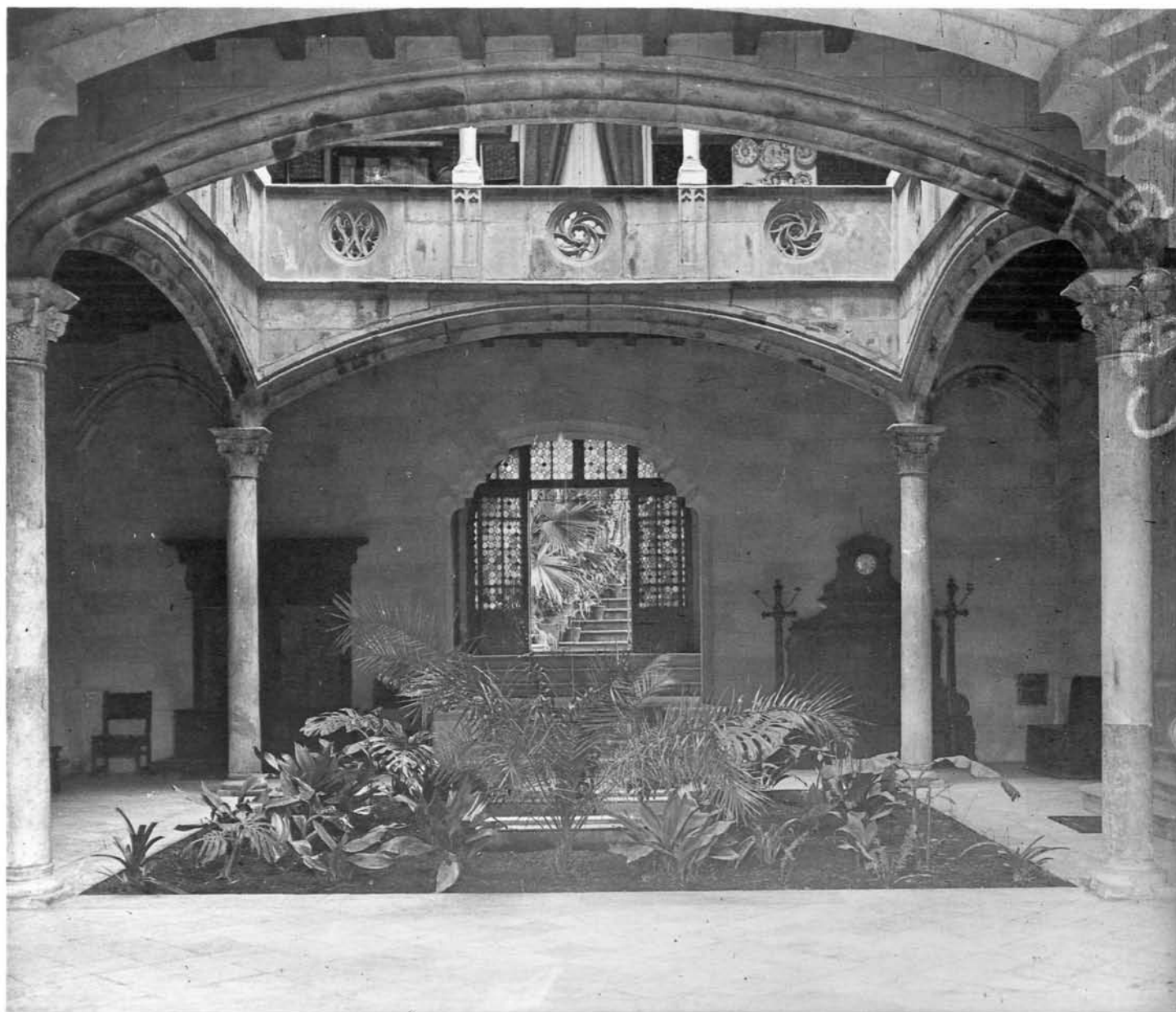
Finalmente se dispone el cuerpo de ático, también con un tratamiento en galería, ahora con cinco pequeños huecos por panda, que descansan sobre una imposta

51.— Garriga establece un paralelismo entre los capiteles del orden inferior de este patio y los que dibuja Diego de Sagredo. Realmente los que guardan un gran parecido con éstos son los del orden superior, que ahora nos ocupan. Op. cit. p. 34.

52.— Estos arcos tampoco han sido recompuestos en la actual reconstrucción. Al no existir caja claustral los arcos habrían quedado sin apoyo en el extremo exterior; con la actual solución constructiva el empuje de los arcos de las galerías se contrarresta con el forjado superior, que funciona como un corsé sobre los muros-sobrearcos.



Casa Brusi en 1915 con el patio procedente de la Casa Gralla. Barcelona



Casa Brusi en 1915 con el patio procedente de la Casa Gralla. Barcelona

que no llega a cerrar en los rincones⁵³. Otra imposta de similar entidad se repite luego por encima de las arquerías, organizando una breve cornisa de remate del patio.

Al principio de este trabajo señalábamos cómo todo traslado es doloroso para el edificio y cómo el sufrimiento se traduce principalmente en la pérdida de valores y elementos; consecuentemente, si los traslados son múltiples, los daños y lesiones aumentan en progresión geométrica. El patio de la Casa Gralla ha sufrido dos traslados y montajes, amén de varias mudanzas, lo que se ha traducido en la desaparición de diversos elementos, algunos de ellos accesorios y otros fundamentales, como hemos visto. Sin embargo los elementos que más echamos en falta se perdieron al principio, durante el derribo de la casa y ya nunca acompañaron a las piedras claustrales en su largo peregrinar. En primer lugar nos falta la caja del patio, complemento primordial de las galerías y sin la cual la recomposición de éstas ha de resultar siempre artificiosa, so pena de que se reprodujese con fidelidad, tal como se hizo en casa Brusi. En la litografía de Parcerisa, antes mencionada, se aprecia la importancia fundamental de esta caja en la que, al menos, se abrían dos arcos de gran entidad y particular significado: uno que comunicaba con el zaguán y otro, en ángulo con éste, que presumiblemente daba acceso a la escalera, cuyo arranque parece entreverse. El otro elemento cuya pérdida lamentamos es la propia escalera, sobre la que nada o casi nada

53.— En la actual recomposición del patio esta galería se ha colocado a un nivel superior al original, al tener que acomodarse a las cotas de los forjados existentes en el edificio que lo cobija. Así, se ha introducido una hilada más de sillares en el muro de cerramiento sobre la galería del piso noble; se trata de una hilada de mayor altura que las demás y que, con buen criterio, se ha dejado perfectamente reconocible, recalcando su condición.

sabemos, si bien no se ordenaba a la manera tradicional en el espacio abierto claustral. La única referencia que conocemos sobre su disposición es la que aparece en el *Catálogo Monumental de Barcelona*, de Ainaud, Gudiol y Verrié; allí, al comentar la disposición del patio Gralla en la finca de Brusi, se dice: «La escalera de la casa, caprichosamente reconstruida, era paralela a un ala de la galería»⁵⁴; de ser fundada esta aseveración tendríamos que recurrir nuevamente al patio de Vélez Blanco, ahora para entender su posible trazado. Existe además una mención de Piferrer de gran interés, al referirse a los orígenes del edificio: «Es probable que entonces (1306) se empezaría la construcción del actual edificio, y que la antigua escalera que está á un lado del patio, a la izquierda del que entra, y parte del mismo patio pertenecen á aquella primera época». Entendemos, pues, que debieron existir dos escaleras en el palacio, una antigua, situada a la izquierda, y otra del momento del patio, situada a la derecha.

Por otra parte, de acuerdo con la documentación que conocemos, la escalera que organizó Augusto Font en la reconstrucción de la torre de Brusi se nos muestra como una caprichosa fantasía, sin justificación lógica aparente, y ni aun lejanamente basada en una posible disposición anterior. Es una escalera que no responde a ninguno de los modelos clásicos del renacimiento español y menos aún a una tradición gótica levantina. Se organiza en un espacio al que se accede desde el ámbito del patio a través de un arco de perfil similar a los escarzanos del patio, pero que se nos antoja de nueva factura;

54.— J. Ainaud, J. Gudiol, y F. Verrié, *Catálogo Monumental de España. La ciudad de Barcelona*. Madrid, 1947, p. 346.



Casa Brusi en 1915 con el patio procedente de la Casa Gralla, Barcelona

arranca de un único tiro que luego, tras llegar a una meseta, se abre en dos rampas oblicuas con relación a la primera, que desembarcan en las pandas laterales del corredor superior; formalmente los elementos eran de carácter neogótico, aunque posiblemente se utilizaron algunos elementos antiguos, al tiempo que los barandales repetían los modelos de los antepechos de la galería de la planta noble. En todo caso parece que la falta de concordancia con el resto del patio y su absurda organización espacial fueron argumentos suficientes para evitar su nueva recomposición.

A la hora de establecer una valoración del patio en cuestión, hemos de reseñar cómo, no obstante su indefinido encuadramiento estilístico, se trata de una pieza de extraordinario interés. Es un patio de formulación renacentista, cerrado, simétrico, y en el que, a pesar de la incorporación de elementos propios del lenguaje arquitectónico clásico, es predominante una clara estética gótica; buscándole parentescos señalaríamos que aparece más influenciado por lo italiano que por lo castellano, pero en todo caso se trata de un patio inequívocamente catalán. Es breve, menudo, y como obra transitiva se resiente de algunas indecisiones conceptuales y formales. Ciertamente no posee la monumentalidad ni la pureza gótica que el del Palacio de la Generalitat, ni el rigor renacentista que presenta el del Palacio del Lloctinent, pero supera a ambos en encanto y gentileza: por encima de cualquier epíteto calificadorio, cabría decir que se trata de un patio bellísimo. Su reciente recuperación física, su vuelta, tras décadas de ignoto paradero en las que se le consideró definitivamente perdido, constituye un acontecimiento cultural de primer orden, del que bien podemos felicitarnos.

Ahora, en su nuevo emplazamiento de la zona del Llobregat, incorporadas a un edificio de carácter brutalmente funcional, que en nada recuerda al original, las venerables piedras del viejo patio de la Casa Gralla hacen nuevamente justicia a aquel singular mote que, a lo largo de cuatrocientos años, blasonaba en su monumental

portada: *PRIVATÆ UTILITATI — PUBLICÆ VENUSTATI.*

UTILIDAD PRIVADA, ORNAMENTO PÚBLICO.